

ПРОЕКТИРОВАНИЕ И МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙНА

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ХОДЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

*И.В. Горбунов
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В новых требованиях к изучению теоретических дисциплин на художественно-графическом вычленяется стержневая проблематика обобщение данных об истории проектов на всем протяжении цивилизаторской деятельности человечества. Задачи предмета «История проектной культуры» это раскрытие перед студентами исторических корней проектирования как такового, теоретических и методологических положений, касающихся отбора данных о объектах предметно-пространственной среды, окружающей человека. А также изучение основы практической деятельности ведущих зодчих мира на длительном историческом этапе от возникновения первых опытов с архитектурной формой (протопроектирование) до современных методик и приемов в организации ППС. Осознание факторов, влияющих на изменения стилей, формообразования архитектурного объекта в широком значении этого слова, как со стороны художника-проектировщика, так и конструктора мебели и аксессуаров в интерьере. Рассмотрение этапов сложения проектной культуры в контексте истории проектирования (модельно-макетные технологии, методы объемной макетоскопии в компьютерных программах 3 D MAX, и ряд других современных проектных технологий. Познакомить студентов с историческими корнями проектной культуры под современным углом зрения, привить им навыки самостоятельного анализа формообразования средовых объектов.

Цель данной работы – проанализировать сущность категории «история проектной культуры» в пространственных искусствах и дизайне.

Материал и методы. Материалами исследования послужили общая *история интерьера* как цельного явления в истории искусства и дизайна с выделением общих для всех стилей черт и закономерностей; положение о том, что проектирование в архитектуре еще не получили в искусствознании полного освещения и не приобрели стойких терминологических определений; вопросы связанные с рассмотрением проблематики ИПК в методологическом плане развития самого процесса проектирования, т.е. формирование проекта как сложной, открытой и гибкой системы. Методологическим ориентиром исследования являются метод анализа и синтеза научных трудов в области проектирования, метод сравнительного анализа объективных признаков объектов архитектуры и дизайна.

Результаты и их обсуждение. Проект интерьера сегодня развивается и живет в сложнейшем и многогранном потоке идеологий культуры, экономических, политических, социальных и многих других предпосылок. Поэтому на этом уровне студент должен уметь разбираться в древних чертежах; подготавливать и читать рабочие чертежи; применять знания первого эскизного этапа работы над проектом; применять знания особенностей графического исполнения проекта; выявлять общий художественный строй в решении проектируемого объекта; поэтапно вести научные исследования по истории архитектуры в контексте проектирования; проводить самостоятельный анализ морфологии объекта.

Студент должен овладеть знаниями основных этапов развития проектирования; умением творчески анализировать и понимать задачи, стоявшие перед зодчими в историческом прошлом, и воплощать их идеи в дизайн-проектах как небольших, так и крупных объемно-пространственных форм; навыками составления технической документации к проекту; методикой составлением сложного междисциплинарного анализа по истории проектной культуры.

В свое время главный идеолог проектного движения и теоретик А.В. Ефимов отмечает, что само по себе деление на интерьер архитектурного объекта и внешнее пространство достаточно условно. Даже в традиционных архитектурных объектах интерьер не обязательно замыкается в оболочке здания, но и может прорываться наружу, захватывая здание примыкающие к зданию пространства, или наоборот запускать внешнюю среду внутрь здания, визуальное объе-

дия интерьер с окружающей здание природной или городской средой [1. 128]. Таким образом, студенты размыкают узкие рамки самого теоретического вопроса и изучают интерьер комплексно. В данной категории и научной дефиниции понятия интерьер не все еще осознано и изучено, потому что раздвинулись границы этого понятия. Их задачи четко определены программой, но и можно понять их устремление ограничить себя поверхностной характеристикой объекта, замаскировать различными уловками декорирования, раскраски поля интерьера, перенесение различных фактур из разных торговых центров, вне изучения особенностей их применения. И только когда самостоятельно разобравшись в длительной истории формирования интерьера на очень длительном временном отрезке от Египетских пирамид до модернизма и выявляя в рабочем поле матрицы (а их необходимо выполнить по установленному нами образцу размером 60X60см) в программе Coreldraw они сами раскладывают цвет форму предметное окружение и аксессуары сообразно стилю эпохи только тогда мы видим что наша цель достигнута в полном объеме. Тем более что кроме теоретического экзамена на 4 курсе после каждого семестра они сдают на зачет (3 матрицы) по выбору. Связывают конструктивные особенности интерьера в тесном взаимодействии с окружающими предметами, выбирая для учебной матрицы наиболее яркие примеры того или иного стиля. В настоящее время дизайнеры стоят перед широчайшим выбором художественных средств и стилистических атрибутов, они вольны смешивать прошлое и настоящее, в поисках будущего [2]. Выбирая современные примеры из практики архитекторов «новой волны» таких как Д. Лебескиндт, Н.Фостер, Заха Хадид, Тадао Андо и других студенты обязаны не подражать вкусам авторов проектных решений, а найти пути решения новой проектной парадигмы. Основа этой парадигмы очень выпукло обозначена в фундаментальном труде В.Т. Шимко. В частности он отмечает: «В первую очередь перестроились базовые категории архитектуры, зависящие не от личности художника, а от целей и условий его работы» [3 С.8]. В заданиях по курсу «Архитектоника» на 2 курсе студенты еще только готовят своеобразный эскиз предпроектного решения, учатся определять стилистику здания, находить различие по морфологическому типу интерьера, выявлять их форму и строение. И на занятиях по ИПК выполнять полный объем в практическом плане, не только читая и изучая «Историю интерьер» [4]. Студент обязан подойти комплексному проектному решению исходя из стилиобразующих факторов. «Стиль в дизайне, безусловно, нельзя рассматривать изолированно от стилиобразования в других областях художественного предметного творчества, в архитектурных искусствах (родственных дизайну) и еще шире – в классе пространственных искусств (включающих простые искусства изобразительного ряда и их скрещения, изобразительно-архитектонические и архитектурно-изобразительные образования, простые искусства неизобразительного ряда и их скрещения» [5].

Закключение. В рамках проведенного исследования выявлено, что в основе изучения ИПК лежит субъективно-объективный подход, выражающийся в концептуальности, программности и локальности всех факторов. Локальность проявляется в многоуровневой системе художественно-стилевых направлений и течений, включая авторские стили школ, творческих групп и отдельных мастеров дизайна. Структура предмета многослойна, разнопланова и разномасштабна. Но разные особенности проектных решений мастеров архитектуры, разные аспекты рассмотрения и критической оценки не изолированы друг от друга, а представляют собой части единого целого, имеющие свою специфику и выявляющие диалектику проектных решений сложившихся в ходе исторического процесса. В этом мы видим формирование нового мышления в ходе теоретической подготовки дизайнеров на примере изучения истории проектной культуры.

Список литературы

1. Ефимов А.В. Дизайн архитектурной среды: Учеб для вузов /Г.Б. Минервин, А.П. Еромалаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Шепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшов. – М.: Архитектура – С, 2005. – 504 с.
2. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. Лакшми. Бхаскаран. АРТ-РОДНИК, 2006. Перевод с английского И.Д. Гольбиной.
3. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. – М.: Архитектура – С, 2004. – 118 с.
4. Матюнина Д.С. История интерьера: Учебное пособие для студентов вузов пор специальности «Дизайн архитектурной среды». – М.: Академический Проект; Парадигма, 2012. – 552 с.
5. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

К.В. Зенькова
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Современная архитектура должна решать для человечества ряд задач и быть направлена на достижение не только его физиологического, но и психологического комфорта, решать эстетические и организационные задачи. Профессиональные архитекторы решают задачи формирования архитектурного пространства, ориентируясь на экологические тенденции, приемы экологизации архитектурной среды. Экологические проблемы безусловно влияют на характер, образ и конструкцию архитектуры.

Цель данного исследования рассмотреть степень влияния экологических факторов на облик современной архитектуры. Определить приемы и характерные черты экологического формообразования современной архитектуры.

Материал и методы. Методами исследования являются: системный и исторический подход к процессам формообразования в архитектуре и дизайне, метод искусствоведческого анализа, а также метод аналогии. Методологической базой исследования являются труды в области теории, истории и эстетики дизайна, архитектурного искусства.

Результаты и их обсуждение. Актуализация экологических проблем акцентировала принципы экологической эстетики, которые влияют на современное архитектурное формообразование. Проявлением этого служат такие качества формы, как встроенность, позитивная экологическая направленность, энергоинформационность, контекстуальность [1]. В.И. Иовлев анализирует архитектурную форму в контексте эстетики и экологии, и характеризует такими качествами, как *уместность, экоцикличность, однозначность, линейность* [1], далее он определяет, что «источник образности – мир природы и человека. Композиционные приёмы – гармонизация с использованием классических средств композиции (ритма, масштабности, пропорций, тектоники, статики и динамики)» [1]. Последующий анализ формы архитектуры ориентируется на геометрию и мир техники, а «...форма в этом случае приобретает подчёркнутую искусственность, рациональность, геометричность – качества, альтернативные классическим идеалам» [1].

Опираясь на труды исследователей этой темы (А. В. Баженов, А. Г. Раппапорт, В.И. Иовлев), *экологическое формообразование* в архитектуре можно определить, как совокупность методов и приемов, связанных с законами и приоритетами экологии, для того, что бы уменьшить воздействие процесса строительства и эксплуатации зданий на окружающую среду.

Формообразование предполагает последовательную реализацию следующих операций: *экологический анализ, композиционное моделирование, практическую экологизацию пространства* [1].

Экологический пространственный анализ включает изучение трёх уровней взаимодействия человека и архитектурной среды: физического, психологического и социального [7].

Метод *композиционного моделирования* (В.И. Иовлев) имеет практический характер, на него опирается современное формообразование в архитектуре. Данный вид моделирования основан на динамических изменениях восприятия, формы, природы, среды. В таких сооружениях существует возможность трансформации и это заранее учитывается архитекторами при проектировании. Изменения природного окружения - климата, освещения, ландшафта - относятся к важнейшим факторам, которые влияют на восприятие и проектирование архитектурных сооружений.

Экологизация пространства предусматривается в процессе проектирования и в ходе эксплуатации архитектурного объекта и включает в себя следующие стадии:

1. Оптимизация пространства за счёт рациональной планировки, озеленения, благоустройства, оптимизации транспортных потоков, зонирования [1].
2. Проектирование с применением современных технических средств альтернативных и экономичных источников энергии, безопасных и безотходных технологий.
3. Работа над формообразованием экологического пространства - "средства и приёмы экологической адаптации и гармонизации форм, синтезируемые в композиционной деятельности" [1].
4. Осуществление приемов и средств для того, чтобы человек чувствовал себя психоло-

гически комфортно в естественном окружении с природой. Забота над духовностью человека, как потребителя и обитателя архитектурной среды.

Опираясь на статью В.И. Иовлева "Архитектурно-экологическое формообразование" можно заметить, что экологическое формообразование архитектуры связано, прежде всего, с восприятием и выявлением форм. Это имеет как практический, так и психологический характер, улучшает ориентацию человека в среде и формирует положительную, здоровую, развивающую атмосферу, стимулирующую деятельность. Выявление форм достигается за счет художественных средств: контрастности, динамики цвета, фактуры и текстуры пространства [1].

Экологическое формообразование архитектуры не ограничивается, однако, только одной работой с формой, а включает в такие приемы, как «введение в искусственную среду природных и артеприродных форм» [1], «формально-композиционных средств организации пространства – геометрической формы, цвета, света, пластики» [1] и другое.

Рассмотрим некоторые приемы, с помощью которых формируется экологическая архитектура, о которых упоминает в своих работах А. В. Баженов, А. Г. Раппапорт, В.И. Иовлев:

1. Использование архитектором природных или «полуприродных» форм, образов и символов, пластических линий, «подсмотренных» у природы. Природные элементы могут быть использованы как в естественной своей форме (деревья, оранжереи, озеленение), так и в стилизованной манере. Здесь можно упомянуть подражательные природе приемы архитекторов - полное копирование форм природы и минимальное вмешательство архитекторов в природу - дома-пещеры, дома-холмы. Здесь стоит заметить, что внешний образ таких сооружений может практически полностью отсутствовать (дом может располагаться под землей или быть просто присыпан землей, как холм, а может быть в контрастной гармонии с современными строительными материалами, например - с большим объемом поверхности остекления).

2. Образ здания - конструктивен, с преобладанием простых, геометрических форм. Большие объемы архитектурных элементов раздроблены, выполнены в полупрозрачной, «пористой» манере. Окружающая среда органично вписана в архитектурный конструктив.

3. Следующий экологический прием - связан больше не с внешней формой сооружений, а с изучением климатических особенностей той среды, где должно функционировать здание - интенсивность солнечных лучей, сила ветра и другое. В данном случае уместно также создание динамических, мобильных построек, которые способны ввиду своих конструктивных характеристик и технологического оснащения быстро «реагировать» на внешние перемены среды. «Для этого течения характерны гибриды бионики и «хайтека», использующие возможности робототехники для реализации необходимых реакций оболочки здания на динамику параметров внешней среды» [2].

4. Основа архитектурного образа - достижения энергоэффективных технологий - солнечные батареи различного дизайна, энергоэффективное стекло, ветроэнергетические и гидроэнергетические устройства и другие. Дизайн поверхностей здания (стен, крыш, окон) - полностью зависит от выбора тех или иных инженерных достижений в этой области.

5. В контексте экологических приемов формообразования архитектуры А. В. Баженов затрагивает «тему псевдоэкологической архитектуры, имитирующей решение экологических задач». К примерам такого рода можно отнести постройки, символизирующие экологичность подхода, но не соответствующие экологическим критериям по существу. Один из наиболее распространенных псевдоэкологических приемов – подмена серьезной экологической проблемы второстепенной и легко решаемой. В частности, это относится к озеленению кровель зданий, «вспарывающих» естественный ландшафт, созданию витрин-оранжерей в условиях их чрезвычайно затратного содержания и т.п. [2].

Заключение. Подводя итоги данного исследования, можно утверждать, что выбор тех или иных рассмотренных экологических приемов может существенно повлиять на формообразование современной архитектуры. Степень влияния экологических факторов – зависит от многих выбранных проектировщиком условий.

Список литературы

1. Иовлев В.И. Архитектурно-экологическое формообразование / В.И. Иовлев // Архитектон : известия вузов, 2006. – №15(14).
2. Баженов А. В., Архитектура и экология / А.В. Баженов // Технологии строительства, 2013. – № 1/2. – С. 122–132.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДОВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ

*В.И. Коваленко
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В наши дни в различных учебных заведениях (гимназиях, общеобразовательных школах, лицеях, колледжах, детских школах искусств) обучают учащихся различным видам деятельности, проводят профориентационную работу, направленную на продолжение обучения в ВУЗах республики. Однако эту работу проводят учителя школ, а не работники ВУЗа, что не всегда положительно сказывается на выборе учащимися того или иного вида деятельности в будущем. Активизировать эту работу призваны филиалы кафедры ВГУ имени П.М.Машерова и краткосрочные курсы подготовки абитуриентов к вступительному экзамену «Творчество», этот вид деятельности осуществляют педагоги ВУЗа.

Однако у этих подразделений есть свои специфические особенности, так задача филиалов кафедры сводится к более широкому вовлечению студентов в педагогический процесс школы, повышение компетенции учителей школы и проведения профориентационной работы, направленной на привлечение учащихся в наш ВУЗ. Выявление креативных, творчески мыслящих абитуриентов осуществляется в процессе проведения краткосрочных подготовительных курсов по предмету «Творчество». Более длительные (годовые) курсы пока что не нашли своего должного применения. Таким образом, видно, что филиалы кафедры – профориентируют, подготовительные курсы – знакомят с требованиями к вступительным экзаменам «Творчество». Отсутствие между этими подразделениями промежуточного этапа несколько снижает допрофессиональный уровень подготовки учащихся. Восполнить этот пробел возможно через работу курса «Школа молодого архитектора», что и было сделано на художественно-графическом факультете.

Цель данного исследования – определить целесообразную систему довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию.

Материал и методы. Источником фактического материала для данного исследования послужили работы учащихся по архитектурному макетированию, материалы и сведения, опубликованные в научной и методической литературе. Основной метод исследования: описательный, как триединство приемов наблюдения, анализа и систематизации полученных результатов.

Результаты и их обсуждение. Курс «Школа молодого архитектора» по своему содержанию состоит из трех взаимодополняющих разделов: рисунок, черчение и архитектурное макетирование. Процесс обучения ведут преподаватели художественно-графического факультета.

Вопросы довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию изложены в работах «Макетирование из бумаги и картона» [1], «Основы архитектурной композиции» [2]. Авторы этих пособий (преподаватели МАРХИ) предлагают учащимся выполнить ряд макетных заданий разнообразных по своему содержанию и техники выполнения. Однако предлагаемый перечень заданий, их последовательность выполнения, по нашему мнению, изложены без достаточной систематизации с точки зрения дидактических принципов обучения.

Более интересное и значительное издание, как с точки зрения методики, так и практики представляет работа авторов Н.Ф.Метленков, А.В.Степанов «Архитектура» [3], как учебное пособие для учащихся 1-8 классов общеобразовательных школ, базовое в системе довузовского креативного образования. Пособие представляет собой практическое введение учащихся в методологию творчества. Предлагаемая авторами пособия - модель креативного образования школьников в области общекультурного архитектурного образования заслуживает пристального изучения, как учителями школ, так и преподавателями ВУЗов. Длительность процесса обучения, предлагаемая авторами, затрудняет использование этой модели в наших условиях, когда за год-два необходимо подготовить учащихся к процессу архитектурного творчества.

Изучение, систематизация и обобщение опыта проведения занятия по архитектурному макетированию позволили предложить свою программу, в которой предлагается несколько упростить задачи заданий, сознательно отбросив композиции из сложных геометрических и криволинейных форм. Мы исходили из следующего предположения, если рассматривать архитектуру с точки зрения объемов, то можно сказать, что многие архитектурные сооружения, так или

иначе, представляют собой простые геометрические формы. Эти формы рассматриваются как символ, как один из элементов языка архитектуры. Сооружения признанных современных архитекторов часто представляют собой простые геометрические формы. Подчеркнуть красоту и выразительность лаконичной геометрической формы – задача архитектора.

Основная цель раздела «Архитектурное макетирование» - профессиональная ориентация и допрофессиональная подготовка учащихся. В связи с этим были определены следующие учебно-воспитательные задачи: дать представление о профессии архитектора, его творческой работе; изучить технологии формообразования объемно-пластических форм из бумаги, приемы построения разверток разнообразных геометрических тел; научить работать с бумагой и инструментами, используемыми в процессе макетирования разнообразных объектов; развивать творческое мышление, воображение и самостоятельность в решении поставленных задач; воспитывать эстетический и художественный вкус, усердие и трудолюбие.

Обучение архитектурному макетированию состоит из теоретических и практических занятий, предусматривающих выполнение заданий по пластическому и архитектурному макетированию. Творческие работы создаются в технике бумажной пластики.

Алгоритм преподавания данного раздела: развитие объемно-пространственного мышления и воображения учащихся; формирование практических навыков работы с бумагой; систематическое развитие художественно-творческих способностей, умения использовать знания и навыки в практической деятельности.

Основой преподавания раздела «Архитектурное макетирование» является органичное единство учебно-воспитательного и творческого процессов. Основные методы обучения – наглядно-иллюстративный, практический и исследовательский. Форма организации обучения – групповые занятия.

В ходе освоения раздела учащиеся получают представления о таких понятиях, как пластика и трансформация, пространство и объем, закрепляют основные законы композиции, овладевают основными приемами технологии формообразования из бумаги. Завершается обучение выполнением творческой работы, которая может быть выполнена учащимися как индивидуально, так и коллективно в зависимости от поставленных задач.

Заключение. Организация учебно-воспитательного процесса требует компетентного подхода к работе с учащимися, тщательному отбору заданий и методических приемов способных, как выявить наиболее талантливых (креативных) учащихся, так и соориентировать их на определенную специальность художественно-графического факультета, исходя из его индивидуальных творческих способностей.

Освоение учащимися данного раздела будет способствовать дальнейшему сознательному овладению процессов архитектурного творчества.

Предлагаемая программа обучения не претендует на законченность, а требует дальнейшего поиска наиболее современных методических приемов развития креативного мышления учащихся.

Для решения этих задач необходимо:

- разработать положение «Школа молодого архитектора», в которой четко определить цели и задачи обучения, структуру и содержание программы обучения;
- определить длительность обучения в школе молодого архитектора;
- провести информационную работу с целью популяризации деятельности этой школы;
- организовать на базе художественно-графического факультета несколько школ, объединенных одной целью – поиска талантливой креативной молодежи.

Список литературы

1. Калмыкова, И.В. Макетирование из бумаги и картона / И.В. Калмыкова. – М.: Изд-во «Университет», 2000.
2. Киселева, Т.Ю., Стасюк, Н.Г. Основы архитектурной композиции. /Т.Ю. Киселева, Н.Г. Стасюк. – М.: Архитектура. – С. 2004.
3. Метленков, Н.Ф., Степанов, А.В. Архитектура /Н.Ф. Метленков, А.В.Степанов. – М.: Архитектура. – С. 2004.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДДИПЛОМНОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН»

*В.В. Кулененок
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Преддипломная практика является завершающим этапом формирования проектной культуры будущего средового дизайнера. Роль преддипломной практики – становление мировоззрения, проектного мышления и профессиональных навыков у многоаспектного специалиста, которым является средовой дизайнер, призванный проектировать в специальной среде, основой которых является среда обитания общества.

Цель данной работы состоит в определении основных методологических принципов организации преддипломной практики, которые необходимы для выполнения конкретных заданий, связанных с разработкой темы дипломного проекта.

Материал и методы. Теоретико-методологической основой явились идеи отечественных теоретиков дизайна и архитектуры, изучавших как феномен дизайна архитектурной среды, так и процессы социокультурных изменений. Методологическим ориентиром исследования являются классификационный и типологический подходы, раскрывающие формы и диапазон использования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе.

При исследовании вопроса основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе использован метод сопоставительного анализа. В основу анализа современных тенденций формирования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и их связь с развитием компьютерных технологий, лежит системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют на основе синтеза различных знаний описать основные структурные элементы методологии дизайн-проектирования.

Результаты и их обсуждение. Тема дипломного проекта определяется самим дипломником и согласовывается с руководителем. Дипломник должен принести заявку от заказчика. При выборе темы, дипломник может взять любой объект для проектирования, кафедра не ограничивает его в этом выборе. В любом случае дипломный проект должен иметь практическую направленность.

В понятие «дизайн - концепции» входит визуальное и смысловое единство предлагаемых услуг, всех составляющих элементов внутреннего оформления. Дизайн - концепция включает в себя стилистическое и цветовое решение интерьера, выбор мебели, светильников и отделочных материалов на этапе эскизного предложения. Дизайн-концепция неразрывно связана как с общим планировочным решением, так и с решением каждой отдельной зоны жилого помещения в частности.

Можно сказать что дизайн-концепция - это эмоционально-пространственная идея, которая объединяет вокруг себя все решения в проекте, выраженная средствами дизайна.

В дизайне среды образ проектирования является ведущей целенаправленной функцией, на формирование которой направлен весь процесс проектирования объекта. Особое место в познании занимает художественный образ. Желание получить эстетическое удовольствие от созерцания созданных предметов, толкало человека на подражание жизни с ее способностью производить цельные, внутренне гармоничные формы.

Форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов есть «художественный образ» - самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значности [1].

Основными средствами и подходами при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов является создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды, через графику, цвет и свет, форму и движение [2].

Группы коммуникаций образуют аудиовизуальную среду в целом. Она может быть изменяемой и статичной, «бедной» по смыслу и насыщенной информацией, монотонной и разнообразной, выполняющей одну или несколько функций. Дизайнерский подход к совмещению цвета, звука, движения, чисто художественная интерпретация этого явления открывают возможности создания нового средства образной организации информации и всей среды [3].

Методологической основой разработки заданий преддипломной практики является логи-

чески выстроенная цепочка заданий, которая помогает дипломнику создать эмоционально-образное начало в художественной дизайн-концепции своей темы.

Заключение. Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что:

- основными средствами и подходами при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов является создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды, через графику, цвет и свет, форму и движение;

- художественная концепция является ведущей идеей, формирующей костяк структуры среды, а сам процесс дизайн-проектирования постоянно настроен на преодоление стереотипов и создание нового художественного образа;

- методологической основой разработки заданий преддипломной практики является логически выстроенная цепочка заданий, которая помогает дипломнику создать эмоционально-образное начало в художественной дизайн-концепции своей темы.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия. – Т. 28 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, Франкфурт-Чага, 1978. – 616 с.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н.П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев, В.И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
3. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегированных объектов: учеб. пособие / А.А. Грашин. – М.: Архитектура-С, 2004.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ПОЧЕРК ТВОРЧЕСКОГО ДУЭТА Ю. ТУР – Б. ЛУЦЕНКО: ПОДЧИНЕНИЕ ЦВЕТА ЛОГИКЕ МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЯ

А.А. Малей

Минск, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

Режиссер Борис Луценко и сценограф Юрий Тур в Русском театре им. М. Горького создают наиболее значительные произведения в середине-второй половине 1970-х гг. Среди них получили самый серьезный отклик в театральной среде спектакли – «Макбет» (1974) В. Шекспира и «Трагедия человека» (1979) И. Мадача.

Цель исследования – анализ цветовых партитур постановок дуэта Луценко-Тур в семантической и структурной системе спектакля.

Материал и методы. На материале структуры постановок «Макбет» и «Трагедия человека» исследуются функции цвета в создании визуального образа спектакля. Цветовая партитура рассматривается с помощью методов семантического и структурного анализа.

Результаты и их обсуждение. Режиссерские приемы Б. Луценко всегда характеризовались остановками действия, использованием пауз, активным введением пантомимы и разрывами в пространстве спектакля. В «Макбете» Б. Луценко разрывал и пространство и время для того, чтобы показать параллельный мир. Изначально так было задано и самим драматургом в первом эпизоде пьесы с участием колдуний, предсказывающих Макбету его судьбу. А далее режиссер предполагал развитие этой темы, но в виде пантомимы. Колдовство, ведовство, прорицательство происходит в виде постоянного наблюдения за Макбетом и постоянного напоминания о его конце. Участники пантомимы подобны сну Макбета, они – память о первоначальном предсказании, они – и отражение его действий и его безысходность. Хореографические этюды были парафразами античного хора, главным свидетелем и рассказчиком трагедии.

Для решения мизансцен Б. Луценко выбирал строгий рисунок передвижений. Как правило, это диагонали и фиксации в точке их пересечения (центр сценического планшета) и в двух точках (у правого и левого краев портала). Острые углы, созданные диагоналями, поддерживались использованием осветительских лож как площадок для действия. А галереи на задней стене сцены (как дополнительные линии передвижения актеров) были отнюдь не дальним планом всей картины, а, скорее, источником движения, его начальным моментом. Таким образом, возникло впечатление лучевого распространения направлений мизансцен от задника к авансцене.

Все это поддерживалось и расположением маски В. Шекспира в центре задника. Взгляд должен был двигаться от этой маски к чашам у правого и левого краев портала и возвращаться назад.

Цветовая партитура спектакля «Макбет» тяготела к монохромности. Погруженная в полумрак задняя стена создавала впечатление глубины, а более светлые акценты с помощью верхнего и бокового (из лож) света отграничивали части пространства в центре и на авансцене. Как правило, свет подчеркивал предметный цвет. Сценограф Ю. Тур (1974 – 1989 гг. главный художник Русского драмтеатра им. М. Горького) использовал цветовую гамму средневекового рыцарского походного лагеря и рыцарского замка. Колорит составлял единство небольшого количества оттенков коричневого, серого, оливково-зеленоватого. Близкие цветовые пятна предметов и костюмов поддерживают друг друга. Эффект мерцания создан рассеянным светом, а также холодноватыми голубыми бликами от воды в чашах. Торсы и тела персонажей в таком освещении приобретают переливы от теплых желтовато-бронзовых до более холодных розоватых.

Общий колорит спектакля, излюбленный Ю. Туром, это – цветовые предпочтения старых мастеров живописи. Если расположить цвета «Макбета» на цветовом круге, то они займут ограниченную область: визуальное изображение постановки создано в умбро-серой гамме с небольшими отступлениями в сторону малонасыщенных голубых и розовых.

Как отмечает теоретик цвета Н. Волков, «появление «гаммы» как системы родственных цветов, несомненно, связано с тем цветовым единством, которое порождает всякая среда <...>» [1, с. 184]. Среда, которую создавал на сцене Ю. Тур, представляла собой иллюзию открытого и, в тоже время, замкнутого пространства. Художник не использовал единой установки, но для действия открывалось поле, окраина леса, огромная спальня, лестничные переходы галереи. Это были реальные места действия, хоть и обобщенные. Маска В. Шекспира не только замыкала рамки пространства, но и делала его игровым. Судьба играет персонажами, как они играют судьбами друг друга.

Закрытость среды, ее замкнутость на себе доказывает и сама цветовая гамма. Такая среда гасит все резкое и сближает все разорванное по цвету. У Ю. Тура в «Макбете» не было скачкообразных световых контрастов, и ничто не вырывалось по тону и цвету. Подобное сознательное обеднение гаммы было необходимо для усугубления драматизма актерского действия.

Как это происходило и в спектакле «Трагедия человека» И. Мадача (1979), цветовая гамма которого соотносилась с колоритом «Макбета».

В «Трагедии человека» Ю. Тур начинает спектакль с цветовой экспозиции в золотисто-умбровых оттенках единой сценической установки, обнаженных торсов и костюмов. В перекрестных световых лучах и в пульсирующем свете происходит действие по созданию земли и человека. Полуобнаженный гончар Господь в широком и длинном кожаном переднике и в окружении подмастерьев ворожит в центре сцены над устройением вселенной и земли. Цвет терракоты насыщает всю картину в портале теплыми оттенками, а световая партитура раскалывает всю эту гамму холодным блеском вспышек лучей-молний. Свет создает яркий контрапункт локальных пятен коричневого и острых линий голубовато-белого. Смысл цветового противостояния раскрывается в тяжести трудов Всевышнего, схожей с тяготами земных тружеников, и в мощи вселенской энергии, подобной космическому взрыву. Сильный свет во время вспышек уничтожает цвет на сцене, придавая всему эпизоду звучание катастрофы.

Колористическое решение спектакля выявляет результат и последствия этого первого эпизода. Основой цветового развивающегося потока остается интенсивный коричневый, внутри массы которого возникают локальные области голубоватого, розово-желтого с фиолетовым свечением. Главные персонажи спектакля Адам и Ева совершают путешествие во времени, реинкарнируясь в разных эпохах и переживая бесконечную череду трагедий. Это – своеобразное путешествие, оно устроено дьяволом и, на самом деле, столь же реально, сколь и виртуально. Скорее всего, это – сон истории человечества, показанный Адаму. Но испытываемые героями чувства серьезны и реальны. И сценограф подчеркивает суть происходящего, превращая все, что окружает Адама, в хроматический оттенок тьмы. Цвета исторических костюмов и деталей архитектуры не акцентируются, они как будто стремятся исчезнуть в полутьме, раствориться, подобно миражам.

Семантика такого цветового решения исходит из понимания колорита первого эпизода: для Ю. Тура важно, как постепенно замедляется и убывает первоначальный импульс творения, как божественная энергия сходит на нет. так визуальный образ поддерживает и раскрывает трагизм драматического материала и смысл режиссерского замысла.

В спектакле остается чрезвычайно важной неизменность божественного присутствия. Его белый цвет локальным пятном время от времени возникает, напоминая о наличии божествен-

ного начала и его мощи. Она иссякает только в самой человеческой истории, а во вселенской вечности сияет во всей полноте. В верхних и нижних боковых осветительских ложах режиссер поместил группы поющих ангелов, а сценограф осветил их белые одежды ярким светом. Эпизоды ангельских песнопений возникали в спектакле неожиданно, вставками, останавливая действие и разрывая последовательность событий. Ангелы словно возвращали время вспять, к начальному эпизоду, они как будто пытались вернуть божественную энергию угасающему человеческому бытию. Сильный белый рефлекс одеяний ангелов и светового потока на них объединяет и подчеркивает использование локального белого в других эпизодах спектакля. Развитие белого рефлекса получает свое завершение – трагическое и лирическое одновременно – в финале постановки, когда Адам пробуждается от страшного сна и решает прервать всю историю, которая еще и не начиналась на самом деле, но проснувшаяся Ева признается ему, что ждет ребенка. В этот момент мягкий, но настойчивый белый заливаает сверху всю фигуру женщины и сквозь прозрачную белую ткань все ее тело. Таким образом, белый цвет в спектакле имеет свою партитуру, эволюционируя во времени. А также пульсирует в определенных точках сценического пространства. Начинается его трансформация большим круглым пятном в центре сцены с идущими к нему лучами света. Пятно располагается на планшете, а лучи идут к нему с боковых лож по вертикальным диагоналям, рассекая раму портала. В процессе спектакля белый локализуется пятнами слева и справа по бокам портала. В первом эпизоде лучи света исходили из этих точек, а затем эти точки материализовались в белый тела. Так, движение белого определяется направлением от лож к центру и обратно к ложам. И, наконец, в финале вертикальный луч освещает фигуру Евы в центре, и белый цвет снова возвращается в этот центр.

В «Макбете» белый был связан только с центром сценического планшета (ложе в спальне замка, белое платье леди Макбет в сцене сумасшествия) и был ограничен только функцией цветового рефлекса. В «Трагедии человека» белый, оставаясь рефлексом в целостной колористической гамме, приобретал уже значение смыслообразующего элемента.

Заключение. Сценографические высказывания Юрия Тура находятся в прямой зависимости от структуры спектакля, заданной режиссером. Так, в сценических произведениях Б. Луценко художник прибегает в моделировке пространства и цвета в нем к принципу работ старых мастеров живописи. Цветовые предпочтения Ю. Тура взаимоувязываются с его сценографическими решениями, целиком подчиняющимися режиссерской структуре спектакля в постановках Б. Луценко.

Функцию цвета в подобной системе можно определить как *подчиненность*: цветовая гамма зависит от общей концепции спектакля и не играет первостепенной роли, уступая приоритет форме спектакля и его структуре. В этом виде функции цвета колористическая система является только одним из выразительных средств создания художественного сценического произведения. В роли компоненты она выступает как подчиненная, зависимая, дополнительная. К этому типу и относятся произведения Юрия Тура в спектаклях Б. Луценко.

Список литературы

1. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – Москва: Искусство, 1985. – 320 с.

ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРФЕЙСА ВЕБ-САЙТОВ

Т.А. Мануйко

Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Сегодня, в век цифровых технологий, когда компьютеры, планшеты и смартфоны стали неотъемлемой частью нашего общества, наблюдается усиление внимания к визуальному дизайну интерфейсов ПО. Работа над внешним видом веб-сайтов начинается с разработки пользовательского интерфейса (UI англ. User Interface), который крайне важен с точки зрения удобства и практичности.

Цель данного исследования – определить основополагающие принципы проектирования пользовательского интерфейса веб-сайтов.

Материал и методы. Основным базовым материалом исследования являются труды в области теории и психологии веб-дизайна, а также веб-сайты, разработанные дизайн-студиями РБ. Методами исследования являются системный и сравнительный анализы процессов проектирования и формообразования пользовательских графических интерфейсов веб-сайтов.

Результаты и обсуждение. Автор самой идеи пользовательского интерфейса и основатель «Adaptive Path», стратегически-дизайнерской консультационной компании в сфере опыта пользователя, программист Джесс Гарретт, определяет UI-дизайн как сферу, которая связана с выбором интерфейсных элементов (текст, кнопки, таблицы цветовых кодов и др.) оптимально подходящих для выполнения задач пользователей, а также с расположением данных элементов так, чтобы продукт был простым и понятным в использовании. Основная цель проектировщиков интерфейсов (UI дизайнеров) – разработать его так, чтобы взаимодействие пользователя было удобным, понятным и эффективным.

Общая инфраструктура пользовательского интерфейса определяет структуру опыта пользователя в целом – от расположения функциональных элементов на экране до интерактивного взаимодействия и его организующих принципов, а также визуальный язык, используемый для представления данных, концепций, функциональности и отличительных признаков бренда [1].

В последние годы наблюдаются новые IT тенденции – облачные вычисления, широчайшее распространение мобильных устройств, технологии «больших данных», дальнейшая эволюция Интернета, массовый переход пользователей от стационарных к портативным компьютерам. Все эти устремления требуют, чтобы разработчики пересмотрели сложившиеся подходы к разработке графических интерфейсов и разработали новые модели взаимодействия человека с цифровой средой, а также новые стандарты веб-дизайна. Для UI дизайнеров, работающих в постоянно меняющейся области пользовательского опыта, всегда важно учитывать основополагающие принципы дизайна.

Учитывая, что в данный момент лаконичный дизайн веб-сайтов преобладает над много-составным, правильное распределение элементов стало очень важным. Принцип визуальной иерархии позволяет выделять основные элементы на сайте с целью зрительного разнообразия. Баланс цвета способствует равномерному распределению визуальной нагрузки по всей странице. Размерные совпадения и соответствия идентичных блоков также вносят точность и логичность в графический интерфейс.

Принцип соблюдения единства стиля предполагает использование на всех фундаментальных веб-элементах одинакового графического почерка – четкая цветовая палитра, отличительные линии, очертания и сбалансированный набор шрифтов, единая стилизацию для изображений на сайте (инфографика, иконки и др.)

Далее следует учесть принцип линии взгляда пользователя. Как правило, большинство потребителей электронного продукта рассматривают графический интерфейс веб-сайта слева направо и сверху вниз. Учитывая данный фактор, дизайнер прорабатывает сценарий использования интерфейса, например, на «тяжелых» сайтах важная информация размещается слева, там, где ее ожидает увидеть пользователь.

Полностью скомпонованный дизайн ещё не означает, что он завершенный. Адаптивность веб-дизайна представляет собой набор методик проектирования и создания сайтов так, чтобы они приспособивались к любому интерфейсу, который пользователь будет применять для их просмотра с разных устройств. Например, на экране настольного компьютера человек увидит сайт со стандартным многоколоночным макетом[2]. С этой целью принято использовать метод модульного программирования, который подразумевает разбиение наиболее значимых пунктов на отдельные самостоятельные части – модули.

Заключение. Результатом исследования стал ряд основополагающих принципов проектирования пользовательских графических интерфейсов, которые привели к изменению способов проектирования и создания сайтов на современном этапе.

Список литературы

1. Купер А., Рейман Р., Кронин Д. Алан Купер об интерфейсе. Основы проектирования взаимодействия; Пер. с англ. – СПб.: СимволПлюс, 2009. – 688 с.
2. Макнейл П. Веб-дизайн. Книга идей веб-разработчика / П.Макнейл – СПб.: Питер, 2014. – 288 с.

УНИФИКАЦИЯ И МОДУЛЬНОСТЬ В ПРОЕКТИРОВАНИИ И СОЗДАНИИ ЖИЛОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

*М.А. Мартынова
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Современное развитие субурбанизации городов и малоэтажного строительства связано с совершенствованием технологий строительства и применении инновационных технологий. Общемировая тенденция к использованию унификации, модульности при проектировании и строительстве малоэтажных жилых домов постепенно становится актуальной и в нашей стране, имеющей многолетний опыт унификации, типизации в строительстве в государственном масштабе, однако не заменяющей его на современном этапе с учетом новых технических достижений.

Идея гармонизации структурных связей между человеком (субъектом) и объектом (промышленным изделием), включенным в процесс жизнедеятельности человека, едва ли потеряет свою актуальность. Применение сложившихся в практике дизайн-проектирования средств и приемов формообразования с целью гармонизации предметного мира приводит к превращению методов стандартизации в дизайнерские проектные средства формообразования. Дизайн начинает выполнять функции, которые раньше пыталась решить стандартизация, а именно - управление качеством, упорядочением и гармоничным развертыванием предметного мира, целесообразной кооперацией разных сфер производственной деятельности людей и т.д.

Цель данного исследования – анализ мирового опыта и тенденций в проектировании и создании предметно-пространственной среды жилых малоэтажных комплексов с использованием достижений унификации и модульного проектирования.

Материал и методы. Исследование основывается на изучении и анализе примеров проектов ведущих мировых компаний-производителей малоэтажных жилых домов. В работе были применены методы анализа и сравнения.

Результаты и их обсуждение. Анализ проектных предложений наиболее востребованных компаний-производителей унифицированного малоэтажного жилья, использующих современные индустриальные технологии строительства, выявил возможности проектных решений и строительных технологий и основные принципы, лежащие в основе формирования проектных предложений.

В зарубежной литературе можно встретить различную классификацию конструктивных систем, используемых при строительстве малоэтажного жилья на основе унификации строительных конструкций.

Объединив и подытожив информацию, можно выделить три основных группы в зависимости от степени унификации строительных конструкций:

- объемно-модульные системы (унифицированные помещения);
- комбинированные системы (применение унифицированных блоков);
- сборные конструктивные элементы (унифицированные элементы, включая каркас и панельные системы).

На основе анализа проектов ведущих компаний-производителей можно выделить некоторые общие принципы создания типологических рядов малоэтажных жилых домов и сделать определенные выводы:

1. Типологический ряд малоэтажных жилых домов формируется на основе следующих моделей семьи-обитателя:

- средняя семья (два-четыре человека) – IKEA, Alvsbyhusc;
- семья с индивидуальными предпочтениями – Sekisui, Pacific, Toyota;
- средние по количественному и демографическому составу семьи, имеющие различные предпочтения или образы жизни – Daiwa.

2. Весь состав проектного предложения представляет собой сложно классифицируемый набор проектов на основе разнообразных функционально-планировочных схем, так называемый набор индивидуальных проектов, который используется компаниями-производителями панельных малоэтажных жилых домов.

3. Формирование типологического ряда происходит путем преобразования функционально-планировочных схем за счет приращения площади помещений (приращение по горизонтали) или добавления верхнего этажа (приращение по вертикали). Принцип приращения типовых схем используют компании, применяющие объемно-модульную технологию строительства.

4. Проекты разделены на группы, каждая группа имеет в основании одну базовую схему (или ее варианты). Таким образом сформирован типологический ряд компаний, применяющих панельную и каркасную технологии – Designtalo, Yamega, Daiwa House, Sekisui House. Речь идет о так называемой группировке в зависимости от выделенного признака.

5. Типизируется конфигурация плана, тогда как вариантов планировочных схем и решений в ее границах может быть множество. Так строится типологический ряд МЖД на основе каркаса – компании Toyota Home, Daiwa House – это есть многовариантность в типовом контуре.

Возможно, использование перечисленных принципов как отдельно, так и в комбинации с другими. Так, например, конструирование типологического ряда МЖД компанией Daiwa House, основано на общей идее удовлетворения потребностей групп обитателей, разных по предпочтениям или образу жизни, с выделением соответствующих групп проектов («группировка»). Однако внутри каждой из групп применяются другие принципы: например, группа проектов Xevo Eddi использует принцип «многовариантности». Таким образом, обеспечивается высокий потенциал вариативности и адаптивности планировочных решений.

Заключение. Анализируя типологические системы малоэтажных жилых домов ведущих мировых компаний-производителей унифицированного жилья, мы видим разнообразные подходы в формировании типологических рядов, специфику подходов в зависимости от используемых строительных технологий. Зарубежный опыт может быть полезен при разработке типологической системы малоэтажного жилья на основе унификации строительных конструкций.

Список литературы

1. Стадник Е.Б. Малоэтажные унифицированные жилые дома/ Е.Б. Стадник. – LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – С.88.

РАЗРАБОТКА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕСТОВ В ОПРЕДЕЛЕНИИ УРОВНЯ СФОРМИРОВАННОСТИ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ ВУЗОВ

В.И. Савченко

Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Использование тестовых методик в различных областях деятельности современными учёными рассматривается не только как фиксирование общей результативности (продуктивности) выполнения заданий, но и затрагивает процессуальную сторону его выполнения, так как без этого трудно выявлять индивидуальные различия между людьми, оценивать их не только количественно, но и качественно.

Важно, чтобы диагностические методики способствовали выявлению индивидуальных стратегий решения тестовых задач, проверке устойчивости их проявления на разном материале, фиксировали особенности проработки этого материала. Только на этой основе можно дифференцировать людей по уровню развития пространственного мышления, выявлять его качественные особенности, давать рекомендации по их развитию и использованию в различных видах деятельности с учетом целей и задач этой деятельности и требований к ее осуществлению [1].

Цель данной статьи – сформулировать пути и средства обеспечения эффективности процесса формирования пространственных представлений, творческого подхода в решении поставленных перед студентами задач за счет правильно составленного и досконально продуманного курса предметов художественного цикла.

Материал и методы. Изучение и анализ программ по дисциплинам художественного цикла; анкетирование; наблюдение за учебным процессом; анализ творческих работ студентов по специальности дизайн; анализ учебных работ студентов по дисциплинам художественного цикла; анализ и систематизация полученных результатов тестирования.

Результаты и их обсуждение. Термин «тест» употребляется как правило в двух значениях: а) проверочное задание», б) система заданий стандартной формы, выполнение которых проходит в равных для испытуемых условиях, поддается количественному учету (оценке), позволяет установить уровень сформированности знаний, навыков, умений тестируемого.

Целью нашего рассмотрения являются педагогические тесты. В отличие от психологических и других тестов, они позволяют измерить уровень усвоения студентами учебного материала. В тоже время следует иметь в виду, что применение тестирования в учебном процессе – дело сложное и относительно новое. Представляется, что в качестве общего методологического

подхода к проблеме тестов, предпочтителен системный подход их использования в сочетании с деятельным. Речь идет о средстве контроля в обучении, которое именно с позиции данного подхода может быть проанализировано как целостное, в результате чего выявлено место и значение педагогических тестов в обучении.

Возможность изучения объемно-пространственных представлений у студентов художественных специальностей высших учебных заведений, уровня их развития с помощью тестов необходимо, так же, для выявления и научной обоснованности в выборе ими профессии и в первую очередь художественной направленности - дизайн, изобразительное искусство и пр. Поэтому так возрастает интерес к созданию сейчас новых диагностических методик по выявлению пространственного мышления у таких студентов. И цель этих методик - в определении качественных показателей уровня их достижения и возможности регулирования процесса обучения.

Известны различные экспериментальные методики определяющие уровень сформированности объемно-пространственных представлений у обучаемых. Мы же считаем, что наиболее действенной из них является тестирование. Для этого нами была разработана система тестов, включающих плоскостные и объемные изображения, которые апробировались на Художественно-графическом факультете Витебского Государственного Университета имени П.М. Машерова. Тестовые задания были предложены студентам первого, третьего курсов специальности «дизайн (предметно-пространственной среды)», для сравнения уровня развития пространственных представлений в зависимости от прохождения материала программ дисциплин художественного цикла.

Все тесты строились по принципу новизны и были разделены на три блока. Студенты должны были активно использовать мыслительные операции для решения предложенных задач без использования дополнительных инструментов и чистых листов - на столе были только тестовые задания и ручка.

Испытания проходили в равных для всех участников условиях. Согласно предложенным заданиям тестируемые должны выбрать правильный ответ. Каждое тестовое задание было подписано, и результаты тестов фиксировались в таблицах по каждой группе отдельно.

Приведем примеры предложенных заданий с целью определения уровня сформированности объемно-пространственных представлений испытуемых.

Первый блок - задания 2.1; 2.2. Слева на тестовом задании расположено изображение сложенного конверта – на котором черным цветом обозначена вырезанная фигура. Справа – предложено четыре варианта ответов, один из которых верный. Необходимо обозначить правильный. На задание отводилось 4 минуты.

Второй блок - задание 2.3 - обратный процесс первому заданию. На задание отводилось 5 минут. Предложен конечный результат (справа) – необходимо на сложенном конверте сделать необходимые вырезы, которые при развороте совпадут с предложенным заданием. (На это задание выдавались ножницы).

Третий блок - задания 2.4 – 2.6 строились на основе трех видов и аксонометрической проекции. На задания 2.4 - 2.5 отводилось по две минуты. Фигуры, представленные в задании, выполнены из полосы.

Тестирование проводилось со студентами первого и третьего курсов. Результаты ответов по тестированию на 3 курсе значительно превзошли результаты первого курса, что в свою очередь дает возможность вывода о более высоком уровне объемно – пространственных представлений за счет полученных знаний по предметам, входящим в учебно-методический комплекс.

Заключение. В ходе проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

1. При работе со студентами необходимо учитывать специфические и психологические особенности развития их мышления, памяти и внимания;
2. Одним из показателей результативности исследования стала разработанная авторская целостная методическая система тестов, способствующая определению уровня сформированности объемно-пространственных представлений студентов художественных специальностей;
3. Экспериментальная проверка дала пути активизации учебно-познавательной деятельности студентов художественных специальностей.

Список литературы

1. Горбатов Д.С. Тестирование учебных достижений, критериально-ориентированный подход // Педагогика, 1995. – № 4.
2. Трофимова З.П. Основы методологии и методики построения педагогических тестов: учеб.-метод. пособие: Минск: РИВШ, 2005. – 60 с.
3. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский М.: Педагогика, 1991. – 479 с.
4. Айзенк Г.Ю. Проверьте свои способности / Г.Ю. Айзенк М.: Педагогика – Пресс, 1992. – 173 с.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КОМПОЗИЦИИ В ОРГАНИЗАЦИИ ЦЕЛОСТНОЙ СИСТЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ КОМПОЗИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

*М.П. Шерикова
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Знания о композиционных закономерностях, свойствах и средствах композиционных методов организации пространства плоскости листа и трехмерного интерьерного пространства являются базовым уровнем в процессе профессиональной подготовки дизайнера в вузе, тем системообразующим фактором, позволяющим генерировать творческие идеи, и давать качественный, инновационный результат.

Необходимость выявления основополагающих средств композиционной выразительности, как конкретного метода гармонизации процесса проектирования и создания эстетически целостного и выразительного дизайн – продукта, является актуальной задачей, способствующей унификации освоения на практике многогранного комплекса композиционных знаний.

Цель данного исследования – систематизация методических приемов формирования гармонично – целостного видения композиции, как продукта творческой деятельности, путем выстраивания иерархических связей композиционных элементов в целостную, взаимозависимую структуру у студентов специальности дизайн.

Материал и методы. Материалом исследования послужили матрицы заданий по предмету композиция. В работе использовались методы анализа теоретико-методологических разработок отечественных и зарубежных авторов в области архитектуры и дизайна. Методы структурного анализа и синтеза позволили выявить иерархию композиционных средств и определить взаимозависимость между ними.

Результаты и обсуждение. Предметный мир, с его сложной системой связей, создан человеком на основе сформированных в процессе истории человечества знаний законов гармоничного единства и целостности природных форм. Гармония считается одной из основных категорий эстетики и в мировоззренческом смысле является учением об упорядоченности вселенной, соответствии всех ее частей или уровней бытия. В композиционном плане – это согласованность, соразмерность частей (элементов) и целого. Согласованная в частях, гармоничная композиция выглядит совершенной, собранной, красивой. Гармоничность – важнейший, не зависящий от вкуса признак выразительной композиции.

Принцип гармонии состоит в тщательном подборе элементов композиции, имеющих общие или контрастные черты по таким параметрам, как конфигурация и размер формы, цвет, текстура или фактура.

Психологи установили, что существует предельное число одновременно наблюдаемых самостоятельных объектов ($7 + 2$ элементов по правилу Мюллера), если же в поле зрения попадает большее количество элементов, то сознание воспринимает их как некую совокупность, неопределенное множество. Чтобы преодолеть ощущение хаотичности, такое множество необходимо расчленить на внутренне упорядоченные группы, число которых должно быть доступно восприятию. Излишняя многочисленность и сложность сочетания форм ведут к тому, что композиция не укладывается в предельный объем восприятия. При этом возникает неприятное ощущение ее перегруженности. Равнозначность и монотонность элементов разрушает композицию, делая её вялой, поэтому важным моментом в композиционном творчестве можно назвать выбор оптимальных соотношений различных элементов композиции и объединения их в единое целое путем комбинаторно – компоновочного процесса.

Если рассматривать композицию, как целостную систему в которой все элементы соподчинены и взаимозависимы, то, по примеру множества естественных и искусственных систем мироздания, в композиционной системе нужно выделить иерархию значимости элементов, состоящих в определенной структурной зависимости.

Закон целостности выделен многими авторами методик освоения композиционных знаний и наиболее освещён в теории пропедевтики. Он позволяет определить объект дизайна как завершённую по композиционной структуре систему, состоящую из композиционного центра, силовых линий, периферии – дополнительных элементов композиции и фона (среды). Такими средствами как метр, ритм, симметрия, асимметрия создаётся структурная упорядоченность главного элемента или группы элементов, являющихся композиционным центром, акцентных точек, поддерживающих движение силовых линий и элементов фона, органически связывая их в единое целое.

Но наиболее мощными композиционными средствами, способствующими определению степени значимости элементов и создающими эмоциональный настрой являются средства контраста, нюанса и тождества. Выбор этих средств всегда должен быть логически обоснован, т.к. выявляет внутреннее содержание композиции.

Контрастом называется резко выраженное различие свойств элементов композиции. Контраст может быть сдержанным и обостренным (полярность). В художественной практике выделены следующие виды контрастных отношений:

Цветовой – сочетания цветов, расположенных диаметрально противоположно в цветовом круге.

Тональный – сочетание пятен, тонально проработанных в соответствие с крайними градациями в ахроматической шкале.

Размерный – сочетание элементов, имеющих резкое различие по величине («большой – малый», «плоский – объемный»).

Пластический или фигуративный – сочетание элементов композиции, имеющих резкое различие по линейному очертанию (абрису) формы («простой – сложный», «правильная форма – неправильная»).

Фактурный – сочетание элементов композиции, имеющих резкое различие по материальным свойствам поверхностей («гладкий – шероховатый»). В изобразительной практике понятие «фактура» носит условный характер, т.к. с помощью графических средств создается иллюзия фактурной поверхности.

По положению в пространстве, относительно линии горизонта («вертикальный – горизонтальный») и относительно глубинной координаты («передний план – задний план»).

Контрастными могут быть и такие свойства, как «замкнутость и раскрытость формы», «тяжесть и легкость».

Нюанс – слабое, незначительное различие свойств элементов композиции. Элементы могут находиться в нюансном отношении по одному признаку и контрастном – по-другому.

Тождество – равнозначная визуальная оценка элементов композиции по одному свойству. Тождество – означает не просто схожесть, а аналогию элементов. Оно может быть полным (абсолютным) и частичным.

Целенаправленное применение контраста и нюанса помогает выявить главное в композиции, развить ее динамику в нужном направлении, исправить вынужденно возникающие неблагоприятные соотношения частей.

В условиях дефицита учебного времени, отведенного на изучение основ композиции возникла необходимость пересмотра учебных заданий, способствующих освоению композиционной грамоты. Практически все задания содержат условие использования контрастно-нюансных отношений разной степени звучания. В заданиях первой матрицы, направленных на освоение взаимодействия графических средств – точка, линия, пятно, поставлены задачи выявления разной степени контрастности свойств элементов – это задания на создание зрительной напряженности – ослабленной и явно выраженной, задания на соотношение масс по величине и конфигурации, проработке поверхности и положению в пространстве.

Задания второй матрицы содержат условия установления структурных связей элементов композиции, приводящих её в целостное состояние путем использования метро-ритмических организаций, симметрии или асимметрии, статики или динамики. И лишь третья матрица полностью направлена на изучение разных видов контрастов и способов организации иерархической соподчиненности элементов композиции.

Заключение. Формирование видения контрастных отношений, их дифференциация по степени смыслового звучания, логически осмысленное использование контрастно-нюансных отношений в композиционно-творческом процессе происходит на этапе выполнения заданий третьей матрицы. Студенты могут объяснить выбор композиционных средств языком профессиональной терминологии, что может свидетельствовать о положительных результатах проделанной работы.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
2. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. – Л., 1974.
3. Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. – М., 1971.
4. Кринский В. Опыт обучения композиции. – В сб.: Архитектурная композиция. – М., 1970.
5. Мелодинский Д.Л. Архитектурная пропедевтика. (История, теория, практика). – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 312 с.
6. Чернышев О.В. Дизайн – образование. Новая модель профессиональной подготовки дизайнеров. – Минск: Пропили, 2006.
7. Чинь Д.К. Архитектура, форма, пространство, композиция. – М.: Астрель, 2005.